Höchste Virtuosität, intellektuelles Vergnügen

Rossinis *Semiramide* in Originalgestalt

ALBERTO ZEDDA

Semiramide verschwand wie die meisten Opern Rossinis, insbesondere seine »opere serie« (ernste Opern), schon zu Lebzeiten des Komponisten aus dem Repertoire. Das verwundert weniger, wenn man bedenkt, dass Meisterwerke wie *L'Incoronazione di Poppea*, die *Matthäus-Passion*, *Giulio Cesare* oder *Così fan tutte* dieses Schicksal teilten. *Semiramide* wurde jahrelang nicht aufgeführt, weil es keine Sänger mehr gab, die eine leidenschaftliche Gesangskunst fordernde höchste Virtuosität in lebendige Gefühle umwandeln konnten. Das auf starke Gefühle und Identifikation begierige Publikum war nicht mehr fähig, sich einem solch raffinierten intellektuellen Hedonismus hinzugeben, der sich in abstrakten musikalisch-rhetorischen Figuren wie Tonleitern, Arpeggien und Rouladen äußerte, ohne unmittelbare psychologische Ausdrucksmöglichkeiten zu besitzen. Zudem waren die wenigen Aufführungen von *Semiramide* Interpreten überlassen, die das erfolgreiche neue romantische Repertoire sangen und die diesem so andersartigen und anspruchsvollen Gesangsstil nicht gewachsen waren. Da die Technik des »canto di sforza« (kraftvoller Gesang) eine adäquate Ausführung der Virtuosität und des vokalen Tempos unmöglich machte, wurde die Gesangslinie vereinfacht. Die Da-capo-Teile (verzierte Wiederholung des ersten Teils der Arie) und die angeblich dramatisch uninteressanten Arien wurden gestrichen, damit ein Sänger, dem die notwendigen technischen Möglichkeiten fehlten, die Oper bis zum Ende durchhalten konnte. Diese formal verstümmelten, stilistisch völlig entstellten Werke waren nicht mehr imstande, ihre Besonderheiten und ihren Charakter zum Ausdruck zu bringen. Eine derartige Aufführungspraxis verschleierte die Qualitäten von *Semiramide* als einem der bedeutendsten Zeugnisse des musikalischen Dramas. Hier behauptete und formulierte Rossini seine künstlerischen Vorstellungen noch einmal zu einem Zeitpunkt, als die Ästhetik des romantischen Realismus und des Verismo triumphierte und alles Vorige veraltet erscheinen ließ.

Der Belcanto, der dem Wesen der Rossinischen Gesangskunst eigen ist und der in *Semiramide* seinen letzten Höhepunkt fand, ist ein autonomer und spezifischer Stil, der besondere Regeln hat, die sowohl die Arbeit des Komponisten wie auch des Interpreten bestimmte und der auf eine Idealisierung der Gefühle und Handlungen zielt. Der Gesang ist wesentlich auf technische Kunstfertigkeit ausgerichtet und berührt den Zuhörer eher durch intellektuelle Bewunderung höchs-

ALBERTO ZEDDA, geboren in Mailand, gilt weltweit als Spezialist für die Werke des Barock und des frühen 19. Jahrhunderts. Neben seiner internationalen Karriere als Dirigent arbeitet er musikwissenschaftlich, u.a. an den Neueditionen der Fondazione Rossini. Er ist Künstlerischer Leiter des Rossini-Festivals und der Accademia Rossiniana in Pesaro sowie Ehrenpräsident der Deutschen Rossini-Gesellschaft. Mit Philip Gossett hat er die Kritische Neuausgabe von *Semiramide* ediert und inzwischen auf CD aufgenommen. An der Deutschen Oper Berlin war Alberto Zedda bereits früher tätig. Er dirigierte 1961|62 *Madama Butterfly* und *Falstaff* sowie 1982 *La Bohème*.

ter Virtuosität als durch suggestive, ausdrucksvolle Melodien oder eine dramatische Handlung. Die Belcanto-Oper besteht aus abstrakten, nicht-semantischen Vokalformeln, die erst durch die Interpretation lebendig werden. In diesen »Schöpfungsprozess« wird der Zuschauer als Partner aktiv einbezogen. Er wird zum Zeugen eines unwiederholbaren Ereignisses. Je größer die Fähigkeit des Publikums ist, mit seiner Vorstellungskraft und einem Kunstverständnis an diesem vom Komponisten und Interpreten vorbereiteten Prozess teilzunehmen, desto größer ist das entsprechende Vergnügen.

In den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts hat die Rückkehr der Opern Mozarts, Rossinis und des Barockzeitalters (deren letzte große Nachfolger Mozart und Rossini sind) auf die Opernbühne sowohl bei den mittlerweile wieder zahlreichen dafür geeigneten Interpreten wie auch beim Publikum ein Interesse am Belcanto wiedererweckt. Die inhaltlichen Tendenzen der heutigen Kultur entsprechen auch vielmehr der rationalistischen und bildhaften Weltsicht der Klassiker als den stürmischen Leidenschaften der Romantiker. Deren Dramen, in denen Tod und Liebe die emotionalen Höhepunkte bilden, verlangen kräftige Stimmen, die das himmlische Gebet der verlassenen Sopranistin, den stolzen Mut des kampfbereiten Tenors, den verzweifelten Schrei des verratenen Baritons, die betrübte Klage der verstoßenen Kontraaltistin, die kosmische Verfluchung eines ungehorsamen Sohnes durch den Vater entsprechend ertönen lassen können. Die von den Musikdramen des späten neunzehnten Jahrhunderts geforderten kräftigen Klangfarben, lauten Töne, groben Ausdrucksformen von Liebe, Ehre, Freundschaft und Heldentum haben das Vergnügen am Halbdunkel, das Flüstern, die psychologischen Schattierungen, die subtile und aristokratische »mezza voce«, die schnellen und leichten Koloraturen – alles, was zum Verständnis der poetischen Sprache notwendig ist – verschwinden lassen.

Bühnenbild zu *Semiramide* 1824

Semiramide verdankt einer Aufnahme aus den siebziger Jahren ihren heutigen Erfolg: zwei außergewöhnliche Sängerinnen interpretierten die Hauptrollen von Semiramide und Arsace: Joan Sutherland und Marilyn Horne. Diese Aufnahme, trotz hörbarer Defizite bei den Männerstimmen und dem Streichen von beinahe zwei Stunden Musik, ließ die Welt entdecken, wie ausdrucksvoll der Rossinische Musikstil war: die faszinierende Kraft der Cabalettas, die Schönheit der Duette von Sopranistin und Hosenrollen-Kontraaltistin, die an die legendäre Zeit der Kastraten erinnerte. Der Wert höchster Virtuosität im Dienste des musikalischen Ausdrucks wurde wieder anerkannt. Es folgte eine Neuinszenierung von Pier Luigi Pizzi, die das Publikum mehrerer europäischer Hauptstädte bezauberte. Ich selbst habe die Ehre gehabt, in Genf und Turin eine Produktion mit Katia Ricciarelli und Lucia Valentini Terrani, in Wechsel mit Lella Cuberli und

Martine Dupuy, zu dirigieren. Während dieser Arbeit wurde mir klar, wie unsinnig die praktizierten Kürzungen waren, die ich akzeptieren musste, da es keine vollständige Orchesterpartitur gab. Nicht nur sämtliche Da-capo-Teile fehlten, sondern auch alle Arien von Idreno und Oroe. Die Orchester-Rezitative, die besten, die in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts komponiert wurden, waren gekürzt oder ganz unkenntlich. Gerade sie sind das wichtigste Vorbild für die »scena«, (die durchkomponierte Szene, die den Wechsel zwischen Arie und Secco-Rezitativ ablöste). Idrenos Arien sowie die Rollen von Azema und Oroe haben zwar eine untergeordnete Funktion in der Handlung. Die Behauptung aber, Idrenos Arien seien von Rossini nur eingefügt worden, um dem Tenor oder dem Publikum gefällig zu sein, ignoriert, wie wichtig ihre Funktion ist, dem Zuschauer Entspannungsmomente in den emotional schwer durchzuhaltenden Konfliktszenen zwischen Semiramide, Arsace und Assur zu ermöglichen.

Semiramide ist die letzte Oper der großen Barocktradition, die schönste, die fantasiereichste, möglicherweise die vollkommenste; aber auch – unwiederbringlich – die letzte.

Rodolfo Celletti, Geschichte des Belcanto

Semiramide gehört zu den Opern apollinischer Ästhetik, deren stilisierte Geometrie Rossini in *Tancredi* (1813) entwickelt hatte: da herrscht die klassische, in sich geschlossene Form der dreiteiligen Arie (zweiter Teil mit Übergangsfunktion – möglicherweise mit Chor –, in dem die Handlung vorwärtsdrängt, und Da-capo-Teil) und der Duette mit Wiederholung von parallelen Teilen. Diese Formen werden gegenüber sich frei entwickelnden durchkomponierten Teilen bevorzugt. Die Struktur bestehender Tradition der Arien und Duette wird hier auf die Spitze getrieben. Insofern gefährden Kürzungen die monumentale Dimension dieser kostbaren, inspirierten und eindrucksvollen Musik: Kürzungen in *Don Giovanni* oder *Le Nozze di Figaro* hätten einen vergleichbar negativen Effekt.

Als ich *Semiramide* für das Festival von Martina Franca vorbereiten sollte, konnte ich den Verlag Ricordi in Mailand davon überzeugen, eine neue Gesamtausgabe herauszubringen, die ich aus dem von Philip Gossett herausgegebenen Faksimile heraus geschrieben hatte. In diesem Faksimile fehlten einzelne Notationssysteme, die in kleineren Partituren (»spartitini«) notiert wurden, weil sie bei großen Ensembles mit Chor in der Orchesterpartitur keinen Platz hatten. Gossett hatte die »spartitini« aus einer sekundären Quelle (Ratti und Cencetti) in seine Ausgabe eingefügt, er hatte keine Kenntnis von den Handschriften, die vermischt mit dem originalen Orchestermaterial im Archiv des Teatro La Fenice in Venedig lagen, wo *Semiramide* uraufgeführt worden war.

Die Neue Kritische Ausgabe wurde kürzlich durch die Fondazione Rossini Pesaro in Druck gegeben. Dieses Aufführungsmaterial, das wir für die Aufführungen in Berlin ausgewählt haben, bezieht die Arbeit Philip Gossetts mit ein, welcher die Untersuchung und analytische Beschreibung der sekundären Quellen und die Verfassung des Vorworts übernommen hat. Nicht zu vergessen ist seine Transkription der handschriftlichen Skizzen Rossinis für *Semiramide*, die Paolo Fabbri

gefunden und im Katalog Piancastelli di Forli veröffentlicht hatte (Lucca, 2001). Die Ausgabe enthält auch die von Gossett aus dem originalen Orchestermaterial rekonstruierte Besetzung der »Banda« (des Bühnenorchesters), die Rossini für eine Vorstellung in Venedig hinzugefügt hatte. Wie alle Opernkomponisten der Zeit machte sich Rossini nicht die Mühe, eine genaue Besetzung der »Banda« festzulegen. Lediglich auf einem einzigen Notensystem der Partitur fanden sich ein paar Angaben und einige Informationen, aus denen jeder Theaterdirektor die passende Besetzung zusammenstellen konnte. Die Partitur der Kritischen Ausgabe zwingt demzufolge den Interpreten nicht, die angegebene Orchesterbesetzung zu respektieren. Dennoch bleibt sie für die Aufführungspraxis eine wertvolle Quelle.

Ein weiteres praktisches Problem bei der Aufführung konnte die Kritische Ausgabe nicht lösen. Zur Zeit Rossinis wurden die verschiedenen Bassstimmen nicht so genau unterschieden wie heute. Pauschal kannte man den »Basso nobile« oder »Basso cantante« und den »Basso buffo« oder »Basso caricato«. Die Baritonstimmlage gab es nicht als solche, es waren vielmehr Sänger, die wir heute als Bassbariton bezeichnen würden und deren Stimme sich vom tiefsten Register bis zu ihren höchsten Tönen entfalten konnte. Bassparten unterschieden sich also nicht so sehr voneinander, und wenn zwei Bässe in derselben Oper auftraten, waren beide Rollen leicht auswechselbar – was meistens die Opera buffa betraf (Don Magnifico / Dandini, Selim / Don Geronio, Mustafà / Taddeo), aber auch manchmal die Opera seria und Opera semiseria (Mosè / Faraone, Fernando / Podestà), auch wenn man eine tiefere Stimme für die eine Rolle, eine höhere für die andere bevorzugte. Diese Unbestimmtheit der Tessitura ist schuld daran, dass mehrere Missverständlichkeiten in den Handschriften Rossinis zu finden sind. Bei zwei Bassrollen entsprechen die zwei Notensysteme nicht immer derselben Rolle. In der Introduzione von *Semiramide* beispielsweise steht die Gesangsstimme von Oroe zunächst auf dem Notensystem unter demjenigen von Assur, was bedeutet, dass seine Rolle die tiefste Stimmlage der Oper verlangt. In der Oper trifft das aber oft nicht zu. Dies veranlasste den Herausgeber, die Fondazione Rossini, dazu, die am häufigsten wiederkehrende Notierung zu wählen, d. h. die Gesangslinien des Assur immer auf das unterste Notensystem zu setzen. Das hat seine Nachteile: es fällt bei der Analyse der Tessitura in *Semiramide* auf, in welchem Maße die Rolle Assurs die gleiche starke und flexible Stimme verlangt wie die Baritonstimmen der Opern Verdis. In seiner überdimensionalen »Scena e Aria« des zweiten Aktes (einem der Höhepunkte des Werkes) erscheint Assur als der Vorläufer von Nabucco und Macbeth. Dagegen verlangt die Rolle des Oroe, des typischen Hohepriesters, einen tiefen Bass (»Basso profondo«), ähnlich den Partien von Zaccaria, Ramfis, Oroveso und zahlreichen anderen Großinquisitoren des Repertoires. Was die Aufführungspraxis betrifft (so weit wagen sich die reinen Musikwissenschaft-

ler nur selten), würde ich also dem Interpreten des Assur empfehlen, der handschriftlichen Fassung nur zu folgen, wenn seine Tessitura von der Tiefe bis zur Höhe sicher ist. Aber falls eine Baritonstimme für Assur bevorzugt wird, müssen Assur und Oroe in den Ensembles, wo sie gemeinsam singen, ihre Gesangslinien austauschen.

Die Arbeit des Philologen und Musikwissenschaftlers ist bei der Handschrift von *Semiramide* weniger schwer als bei anderen Opern Rossinis. Die Partitur ist sorgfältig geschrieben, reich an Ausführungsvorschriften, mit sehr wenigen Korrekturen. Die interessanteste Entdeckung betrifft die berühmte Auftrittsarie der Titelpartie, »Bel raggio lusinghier«, für welche eine erste Fassung ohne Schluss-Cabaletta und mit einem abweichenden Ende des ersten Teils aus der Handschrift rekonstruierbar ist. Im Vorwort der Kritischen Ausgabe behauptete Gossett (wie auch ich lange behauptet habe), es sei Isabella Colbran, Rossinis Gattin und die Uraufführungssängerin der Titelpartie gewesen, die ihren Mann davon überzeugt habe, eine Cabaletta »di bravura« hinzuzufügen: das »Andante grazioso« allein sei für ihren Ruhm als »Primadonna assoluta« zu schwach. Glaubwürdiger scheint jedoch die Hypothese von Reto Müller (Bulletin der Deutschen Rossini-Gesellschaft), die Arie ohne Cabaletta sei von derselben Colbran aus Rücksicht auf ihre alternde Stimme (wie die negativen Kritiken nach den Vorstellungen in Venedig und Wien es bestätigen) verlangt worden. Rossini habe der Bitte seiner Gattin zunächst zugestimmt, dann aber seine Meinung geändert, als er im weiteren Verlauf der Oper Arien komponierte, zu denen die kurze Auftrittsarie der Titelfigur nicht mehr im Verhältnis stand. Diese Hypothese wird durch die Tatsache bestätigt, dass Rossini Semiramide gegen jede Tradition schon in der Introduzione auftreten lässt – und dadurch die abschwächende Wirkung einer Kavatine ohne Cabaletta auszugleichen versuchte.

Heutzutage ist die Arie »Bel raggio lusinghier« die bevorzugte Bravour-Arie einer jeden Sopranistin, auch der leichten Soprane, geworden; dabei verlor sich die echte vokale Identität der Titelrolle. Semiramide ist nämlich kein Koloratursopran, sondern der »soprano drammatico d'agilità« par excellence, wie viele große Rossinische Rollen der Opera seria, insbesondere diejenige, die der Komponist während seiner glänzenden Schaffensperiode in Neapel für die Colbran komponiert hat. Die eigentliche Schwierigkeit der Schluss-Cabaletta besteht nicht darin, sie so virtuos wie möglich auszuführen, sondern im Gegenteil die Geläufigkeit der virtuosen Passagen zu kontrollieren, um ihnen Ausdruck zu verleihen und sie mit einer Erotik des Wartens und Hoffens zu erfüllen. In dieser Arie verlässt Semiramide eine Zeit lang die Rolle der grausamen und machtgierigen Königin und zeigt sich als eine weiche, liebende Frau. Diese Dimension findet sie auch später im herrlichen Duett des zweiten Aktes (»Giorno d'orrore e di contento«):

sie erkennt in Arsace, dem geliebten Krieger, mit dem sie sich vermählen will, ihren als Kind entführten Sohn wieder. Kaum aber hat sie den Sohn wiedergefunden, erfährt dieser, dass seine Mutter den Vater ermordet hat. Die Mischung von Hass und Liebe in dieser Begegnung, der radikale Kontrast zwischen »orrore« (Grauen) und »contento« (Freude) machen diese Szene zu einem der berührendsten Musikstücke Rossinis. Schon dieses Duett wäre ein ausreichender Beweis für die höchste dramatische Qualität seiner Ästhetik.

Im Vergleich zu den anderen Opern Rossinis hat *Semiramide* eine überdimensionierte Länge: der erste Akt dauert 140 Minuten (gegenüber einer normalen Dauer von 70–90 Minuten), der zweite dauert 120 Minuten (gegenüber 50–70). Insoweit als Rossini die Kriterien einer Gattung respektiert, die er selbst zum Archetyp gemacht hat, kann eine so monumentale Architektonik kein Zufall sein. Der erste Akt besteht aus sieben Teilen: Ouvertüre, Introduzione, Arie Arsace, Duett Arsace – Assur, Arie Idreno, Arie Semiramide, Duett Semiramide – Arsace, Finale. Der zweite Akt besteht aus sechs Teilen: Duett Semiramide – Assur, Chor und Arie Arsace, Arie Idreno, Duett Semiramide – Arsace, Arie Assur, Finale. *Tancredi*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Mosè in Egitto* und *Maometto II* enthalten ungefähr dieselbe Zahl von Teilen. Auch fällt der sparsame Umgang mit Ensembles wie Terzette, Quartette, Quintette, Sextette auf, die normalerweise große musikalische Fresken bilden. Also nicht eine größere Zahl von Szenen verursacht die ungewöhnlich lange Dauer des Werkes, sondern die Ausdehnung der einzelnen Elemente. Zwar werden Instrumental- und Chorvorspiele, Zwischenspiele vor der Cabaletta, Schlusskadenzen und Rezitative mit Orchester breit entwickelt, aber mit einer Kunst und Inspiration, die der Form nie einen überdimensionalen, künstlichen Charakter verleihen.

In *Semiramide* führt Rossini die Ouvertüre (Sinfonia) wieder ein, auf die er in den Opern seiner neapolitanischen Periode verzichtet hatte. Sie ist weit mehr als ein glänzender Orchestersatz, der unter neuem Titel in einer anderen Oper wieder verwendbar wäre. Diese Ouvertüre enthält bedeutende Hauptmotive der Oper: den berühmten Choral mit Solo-Hörnern und Fagotten im Andantino hört man später wieder, wenn alle Anwesenden Semiramide ewige Treue schwören; das lebhafte Thema der Violinen im Allegro wiederholt sich am Anfang des zweiten Finales wie eine Vorahnung des kathartischen Ausgangs der Oper, welcher nach einem schwermütigen Gebet der Semiramide und einem himmlischen Terzett die drei Hauptfiguren in die düsterste Hölle stürzen wird. Abgesehen von den schon erwähnten drei Ensembles (der Introduzione und den beiden Finalen), enthält diese seltsame Oper nach dem strengen klassischen Modell, das Rossini selbst seit *Tancredi* zugleich respektiert und durchgesetzt hatte, nur noch sechs Arien und vier Duette. Der Chorpart, dessen Komposition komplexer als gewohnt erscheint,

hat eine besonders wichtige Funktion, auch wenn er eher die Handlung kommentiert als an ihr teilnimmt.

Da die Vorzeichen der Krise, die zu Rossinis musikalischem Schweigen führen sollte, bereits in der Periode der Entstehung von *Semiramide* – seiner letzten Oper für eine italienische Bühne – spürbar sind, ist nicht auszuschliessen, er habe sich mit diesem Werk von der Musikwelt verabschieden und ein endgültiges Zeugnis seiner Bedeutung als Komponist hinterlassen wollen. In seiner Musik leben die Prinzipien vergangener Zeiten weiter: eine Poesie der Affekte, die sich in einer strengen formalen Struktur ausdrückt; die Behauptung einer Gesangskunst, die jeder Logik des Realismus widerspricht (zum Beispiel mit der unzeitgemäßen Wiedereinführung der Hosenrolle, des »Travestito«). Eine Orchesterbehandlung der Zukunft, die ihren Blick über die Alpen richtet und einen in der italienischen Tradition bisher unbekannten Dialog zwischen Gesang und Orchester schafft, ist schon spürbar. Dieser neue Stil greift mehreren Zügen der romantischen Sensibilität vor, indem er von metaphorischen und zweideutigen Bildern Gebrauch macht und ein intelligentes Spiel voller amüsanter Ironie und entzaubertem Wahnsinn spielt.

Rossinis unerwartetes Erlebnis in Paris, wo er mit Vertretern der »Musik der Zukunft« wie Berlioz und Wagner in Verbindung trat, führte ihn dazu, wieder zu komponieren. Er zeigte aber die andere Seite seiner Kunst, die dionysische, die er in der Opernschmiede Neapel schon ausprobiert hatte. Jedes Ausdrucksmittel wird erneuert: die Harmonie verzichtet auf die traditionelle Schlusskadenz zugunsten unerwarteter Modulationen; die Instrumentallinie drückt berührende Gefühle aus; der epische Rhythmus skandiert kräftig; die Struktur hat sich allmählich von der geschlossenen Form befreit. Nur die Gesangskunst wollte auf das belcantistische Elysium, die berauschende Virtuosität und die verführenden Melodien nicht verzichten.

Mit *Guillaume Tell* versuchte Rossini sich selbst und der Welt zu beweisen, dass seine Inspiration noch nicht versiegt war und sein Genie auch die von den Romantikern angestrebten Leidenschaften zu entzünden vermochte. Zugleich musste er feststellen, dass sein Gesangsstil die Grenze von der Abstraktion zur Wirklichkeit nie überschreiten konnte. Bellini, Donizetti, Verdi nahmen vom Virtuosengesang Abstand, um ein Gesangsideal zu entwickeln, das den deutlichen Ausdruck in den Vordergrund stellt und den Geschmack klarer Gefühle bedient. Rossini dagegen baut eine immer abstraktere und atemberaubendere Gesangslinie auf und versucht, die Gefühle durch eine höchst anspruchsvolle Technik auszudrücken.

Das Unzeitgemäße an der Kunst Rossinis, die ihn dazu brachte, sich zurückzuziehen, beruht auf seiner Sehnsucht nach der vergangenen Kastratenzeit, auf

der Erinnerung an die raffinierte Gesangskunst der Barockkomponisten, auf der Ablehnung unmittelbarer Gemütsbewegungen. Mit *Guillaume Tell* komponierte Rossini eine Oper, die wie *Semiramide* ungewöhnlich lange dauert, und deren Struktur er bis zum Äußersten dehnt. Seine während der Komposition angekündigte Entscheidung, sich von der Opernbühne zurückzuziehen, verleiht ihr die Dimension eines Vermächtnisses. Zwischen Vergangenheit und Zukunft stehend musste Rossinis Werk auf eine Epoche warten, in welcher die Urteile seiner Zeitgenossen irrelevant waren. Konservativ oder revolutionär? Diese Bewertungen taugen nicht für einen Komponisten, der die italienische Musik in die große europäische Tradition zurückgeführt und sie, die banal und arm geworden war, unendlich inspiriert und befruchtet hat.

[Übersetzung: DORIAN ASTOR]

Alberto Zedda bei einer Orchesterprobe im Mai 2003 [Fotos: Bernd Uhlig]